Y0-CLJ-467

JEAN-BAPTISTE OUDRY

GALERIE COATALEM
PARIS

JEAN-BAPTISTE OUDRY

(Paris, 1686 – Beauvais, 1755)

Le Tabouret de Laque

Galerie Eric Coatalem
93, Faubourg Saint Honoré 75008 Paris
Tel : 33(0)1. 42. 66. 17. 17 – Fax : 33(0)1. 42. 66. 03. 50
Mail : coatalem@coatalem.com - Site : coatalem.com

A Charles, Louis et Pauline

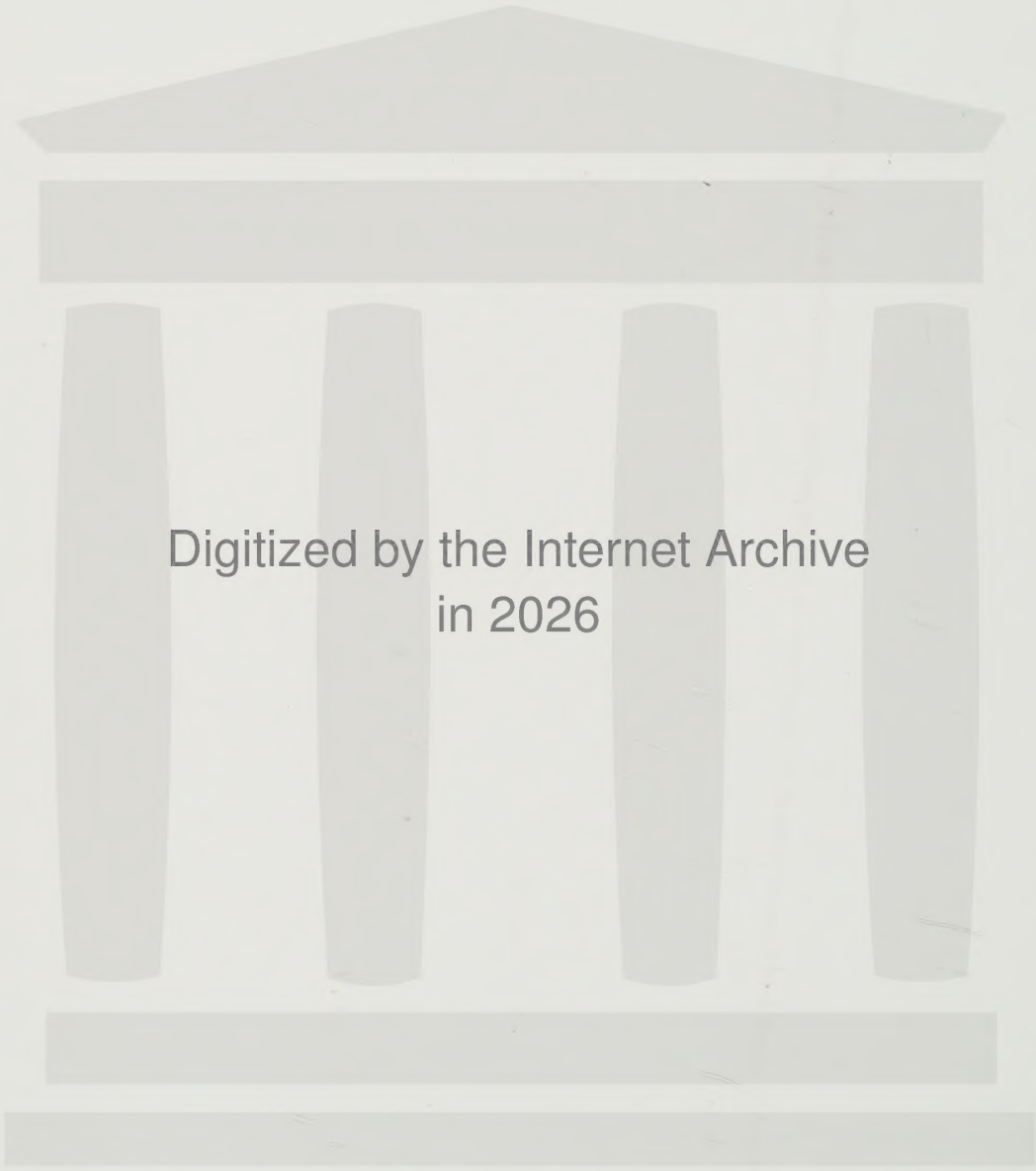
Je tiens à remercier tout particulièrement Alexis Merle du Bourg qui a accepté, avec tant d'enthousiasme, de rédiger le texte passionnant de ce catalogue et Jane MacAvok pour sa traduction.

Une pensée particulière pour Manuela de Paladines et Florence Thieblot qui me secondent à la galerie, avec tant de gentillesse et de talent, et qui acceptent toujours de concevoir un catalogue... même dans un laps de temps déjà trop court.

Mais aussi : Catherine Benichou, Anne de Cayeux, Alexandra Chelbaya, André Delbecq, Gilles de Fayet, Christian Michel, Laure Ouakrat, Séverin Racenet, Patrice Sonnenberg.

A Marianne Roland Michel et à la Galerie Cailleux qui ont tant fait, durant des décennies, pour nous ouvrir les yeux sur le XVIIIe siècle français.

Resté dans la même famille depuis 1928, ce tableau mythique, icône de la nature morte française du XVIIIe siècle, oeuvre que l'on a toujours connu dans un musée imaginaire (dont on a bien sûr oublié le nom), "Le Tabouret de Laque Rouge" représente la quintessence du Grand Goût français à l'époque du roi Louis XV.
Quintessence car, au delà de la qualité magistrale de cette peinture, Jean-Baptiste Oudry décrit, avec les attributs des Arts, un esprit ouvert, curieux et sensible à la recherche des sens et de la connaissance: la musique avec cette musette brodée de fils d'or, le dessin avec ces feuilles négligemment froissées, la connaissance avec ces livres ouverts ou fermés mais surtout avec ce tabouret de laque rouge, symbole de la découverte de la Chine et du courant artistique, appelé "chinoiserie", qui révolutionnera les Arts et le goût européen jusqu'à nos jours.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/jeanbaptisteoudr0000gale

Le Tabouret de Laque de Jean-Baptiste Oudry (1742)

Huile sur toile

Dim : H. 91 cm ; L. 72 cm.

Signé et daté, dans la marge inférieure de l'une des gravures : *J.B. oudry 1742*

Historique : Peint en 1742 comme devant de cheminée pour Claude-Henri Watelet, Receveur Général des Finances de la Généralité d'Orléans ; inventorié (Paris, Archives nationales, série T, 978, 13 janv. et jours suivants, fol. 486, n° 581) dans le cabinet de travail de Watelet de l'appartement du palais du Louvre occupé par le défunt (on notera l'absence du tableau d'Oudry dans le *Catalogue de tableaux, dessins... provenant du Cabinet de feu M. Watelet...*dressé par A. J. Paillet, peu après la mort de l'amateur, Paris, 1786) ; Paris, vente du marquis de Clermont d'Amboise, 20 mai 1790, n° 23 ; Paris, vente de M..., Hôtel des ventes, 42, rue des Jeûneurs, 5-7 décembre 1850, n° 43 ; Château de Jean-d'Heurs (Meuse), propriété de Léon Rattier dans le dernier quart du XIX^{e} siècle ; Paris, vente anonyme, Hôtel Drouot, 8 juin 1928, n° 109 (reproduit dans le catalogue avant la suppression de la partie gauche) ; propriété de Paul Cailleux vers 1935 ; coll. Jean Cailleux.

Œuvre en rapport : Dessin préparatoire à la pierre noire avec rehauts de blanc sur papier bleu-gris, H. 239 mm ; L. 328 mm, Karlsruhe, Staatliche, Kunsthalle, inv. n°. 1967-4.

Expositions :

PARIS, 1742, Salon du Louvre, n° 41 ; COPENHAGUE, 1935, *L'Art français au XVIIIème siècle*, Palais de Charlottenborg, n° 155 ; PARIS, 1937, *Chefs-d'œuvre de l'art Français*, Musée d'Art Moderne, n° 193 ; PARIS, 1945, *Peintures de la réalité au XVIIIème siècle*, Galerie Cailleux, n° 26 ; PARIS, 1946, *La vie silencieuse*, Galerie Charpentier, n° 49 ; PARIS, 1947, *Le siège français*, Musée des Arts décoratifs, n° 353 ; PARIS, 1949, *Les magiciens de la peinture,* Galerie Bernheim Jeune, n° 44 ; PARIS, 1952, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Musée de l'Orangerie, n° 76 ; HAMBOURG et MUNICH, 1952-1953, *Peintures françaises de Poussin à Ingres*, n° 49 (repr. pl. 17) ; ROTTERDAM, 1954, *Quatre siècles de nature morte en France*, Musée Boymans-van Beuningen, n° 40 (repr. pl. 23) ; LONDRES, 1954-1955, *European masters of the Eighteenth Century* Royal Academy, n° 166 (repr. pl. 22) ; ZURICH, 1955, *Schönheit des 18 Jahrhunderts*, Kunsthaus, n° 222 (repr. pl. II) ; MUNICH, 1958, *Le siècle du Rococo, art et civilisation du XVIII^{e} siècle*, Residenz, n° 146, (repr. pl. 55) ; PARIS, 1959, *Hommage à Chardin*, Galerie Heim, n° 48 (repr. pl. 24) ; MONTREAL, QUÉBEC, TORONTO, OTTAWA, 1961-1962, *Héritage de France, French painting 1610-1760*, n° 53 (repr.), BORDEAUX, 1969, *L'Art et la musique*, Galerie des Beaux-Arts, n° 91 (repr.) ; BORDEAUX, 1978, *Nature morte de Brueghel à Soutine*, Galerie des Beaux-Arts, n° 124 (repr.) ; FORT WORTH, 1983, *J. -B. Oudry, 1686* – 1755, Kimbell Art Museum, n° 60 (repr.)

Bibliographie :

- ANONYME, *L'Amour de l'Art*, juillet 1935, p. 231, repr. illustrant une série de textes en rapport avec l'exposition d'art français présentée à Copenhague la même année (voir **Expositions – sélection** -)

- I. BERGSTROM, C. GRIMM, M. ROSCI, M. et F. FARÉ, J.A. GAYA-NUNO, *Natura in posa, la grande Stagione della natura morta...*, Milan, 1977 (repr. p. 205).

- Jean-François de BASTIDE, *La petite maison,* Paris, Gallimard, 1993, rep. en couverture.

- Jean CAILLEUX, « M. Oudry le fils ou les avatars de la paternité », The Burlington magazine, vol. 124, N° 952, Special Issue in Honour of Terence Hodgkinson, suppl au Burlington Magazine, N° 41, juillet 1982, p. viii.

- A.P. DE MIRIMONDE, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbon – La musique dans les arts plastiques (XVII^e siècle – XVIII^e siècle)*, II, Paris, 1977, p. 12.

- Pierre DEVINOY (*et al.*), *Le siège en France du Moyen-Age à nos jours*, Paris, 1948 (repr. n° 176).

- Michel FARÉ, *La nature morte en France*, Genève, 1962, t. I, p. 225 (repr. pl. entre la p. 216-217).

- Michel et Fabrice FARÉ, *La vie silencieuse en France / La Nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg, Paris, 1976, p. 125-126.

- Louis GOUGENOT, « Vie de M. Oudry », in *Mémoires inédits des Membres de l'Académie royale...*, publ. par L. Dussieux, E. Soulié et al., II, Paris, 1854, p. 399.

- Monika KOPPLIN, *Europäische Lackkunst. Ausgewählte Arbeiten*, Müsnter, Museums für Lackkunst, 1998, p. 14 (repr. p. 8).

- Jean LOCQUIN, « Catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry peintre du roi (1686-1755) », Archives de l'art français, recueil de documents inédits, nouvelle période, t. VI, 1912, p. 1-209, n° 161.

- Georges DE LASTIC SAINT-JAL, « Les devants de cheminée », *Connaissance des Arts*, mai 1955, p. 29 (reproduit sur la couverture du numéro).

- Hal N. OPPERMAN, *Jean-Baptiste Oudry*, New York et Londres, 1977, I, p. 116, 189, 507-508, n° P. 399, II, p. 940 (repr. p. 1118, fig. 292).

-A. SCHÖNBERGER et H. SOEHNER: *The Rococo Age,* New York, Toronto et Londres, McGraw-Hill, 1960, repr. pl. 263.

-J. VERGNET-RUIZ, "Oudry", *Les Peintres français du XVIIIe siècle,* Louis Dimier, 1928-30, n°I, 146.

Œuvre éminemment célèbre, souvent reproduite[1], présentée dans maintes expositions au cours du siècle écoulé, sans cesse mentionnée, tant dans les ouvrages et articles consacrés à l'art du règne de Louis XV que dans les études portant sur l'histoire de la nature morte, le tableau désigné depuis le deuxième tiers du XX[e] siècle comme *Le Tabouret de laque* compte assurément parmi les natures mortes majeures du XVIII[e] siècle français demeurées jusqu'à présent en main privée. Dans l'œuvre d'Oudry, il ne le cède sans doute, parmi les œuvres de petit et de moyen formats, qu'à l'imparable *Canard blanc* de 1753, jadis dérobé à Houghton Hall (Norfolk, coll. Cholmondeley) et jamais reparu.

Ce tableau fameux apparaît pour la première fois dans la littérature ancienne relative à l'artiste l'année même de son exécution. Il fut, en effet, exposé au Louvre durant l'été 1742 parmi les œuvres présentées au public, pour un mois, à partir du jour de la saint Louis (c'est-à-dire le 25 août, ce qui fournit un *terminus ante quem* pour son exécution) et jusqu'à la saint Mathieu (c'est-à-dire le 21 septembre), par les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture à laquelle Oudry appartenait depuis sa réception comme peintre d'histoire en février 1719. Le livret de la manifestation, intitulé *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie Royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de SA MAJESTÉ par M. Orry, Ministre d'Etat... Directeur général des Bâtiments, Jardins, Arts & Manufactures du Roy, & Vice-Protecteur de l'Académie dans le grand Salon du Louvre...* (p. 11-12)[2], indique que Oudry, à l'apogée de sa renommée - et bientôt de sa carrière institutionnelle - exposa au Louvre dix peintures cette année-là. Pour la plupart importantes, si l'on considère celles qui ont pu être identifiées (toutes ou presque sont signées et datées *1742* comme *Le Tabouret de laque*), elles illustraient – en les combinant souvent - les divers domaines qui avaient valu à Oudry une réputation méritée de virtuose et lui avait assuré, après qu'il

---

[1] Elle a servi d'illustration - ce qui est le lot des œuvres jouissant d'une notoriété assez large pour accéder au statut d'emblème d'une époque et d'une civilisation dont elles finissent par constituer une sorte de raccourci - à une édition de *La petite maison* (Paris, éd. Le Promeneur, 1993), conte bien connu de Jean-François DE BASTIDE (1753) où la beauté d'un lieu devient instrument de persuasion érotique au bénéfice d'un séducteur auquel une jeune femme avait jusqu'alors opiniâtrement résisté.

[2] Publié chez Jacques Collombat, Imprimeur du Roy... & de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Paris, 1742. L'auteur de la brochure était J.-B. REYDELLET, Receveur et Concierge de l'Académie.

J.B. Oudry 1742

eut commencé à bénéficier de la faveur du roi au milieu des années 1720, une clientèle nombreuse et huppée ainsi qu'une honnête aisance : la peinture animalière, ce que l'on ne désignait pas encore couramment comme la « nature morte » (Diderot et ses contemporains parlent plutôt de « nature inanimée », ce qui correspond assez mal à l'art Oudry) et, à un moindre degré, le paysage. Mentionnons parmi les œuvres exposées en 1742 : deux tableaux ayant pour sujet des « provisions de cuisine » (l'un, représentant un lièvre et un gigot de mouton avait été peint pour la salle à manger de M. de Vaize[3], l'autre, plus considérable, représentant un lièvre et un canard accrochés contre un mur avec des bouteilles, du pain et du fromage, avait été exécuté pour servir de dessus de cheminée dans la salle à manger du libraire Jombert[4]) ; ainsi qu'un « Coin d'architecture, sur lequel est posé une guitare et de la musique ; dans le bas deux chiens de chasse, un Oiseau Royal et un faisan peintelé »[5] et un autre grand tableau représentant « un barbet qui se jette sur des canards qu'il surprend dans des roseaux auprès d'une fontaine »[6], peint, comme le précédent dont il formait le pendant, pour le luxueux hôtel de Samuel Bernard, dans le Faubourg Saint-Germain, à Paris, auxquels venaient notamment s'ajouter deux paysages agrestes[7] et surtout « une tête bizarre d'un cerf, pris par le Roy dans la forest de Fontainebleau au mois d'avril dernier » qui manifestait la faveur royale dont jouissait le peintre et à propos duquel il était d'ailleurs précisé : « ce tableau appartient à SA MAJESTÉ »[8]. Pourvu du numéro *41* (p. 12), le tableau qui prendra, plus tard, après sa transformation, le titre de *Tabouret de laque* est quant à lui ainsi décrit (le dixième mentionné, il ferme la liste) : « *Un devant de Cheminée représentant un chien d'après nature ; un Tabouret de canne, sur lequel est posé une Musette,*

---

[3] Ce tableau, qui émerveille par la puissance de sa suggestion illusionniste, est au Cleveland Museum of Art (inv. n° 1969-53). Voir le catalogue d'exposition : FORT WORTH, 1983, *J.-B. Oudry, 1686 – 1755*, Kimbell Art Museum, n° 77, cat. Hal OPPERMAN, n° 77.

[4] Remarquable, l'œuvre est conservée au Louvre (inv. n° RF. 1989-26).

[5] Cintré, ce grand tableau peint pour la salle à manger de Samuel Bernard est conservé au Musée des Beaux-arts de Strasbourg (inv. n° 1668). Il est signé et daté : « *J B Oudry / 1742* ».

[6] Le second tableau exécuté pour S. Bernard est également conservé au Musée de Beaux-Arts de Strasbourg (inv. n° 1669)

[7] L'un est identifiable avec celui aujourd'hui au Staatliches Museum de Schwerin (inv. n° 215).

[8] Ce formidable tableau est au Château de Fontainebleau (dépôt du Musée du Louvre, Inv. n° 7062).

des Estampes & des Livres. ». La notice précise, en outre, que le tableau « *appartient à M. Vatelet, Receveur Général des Finances* ». Nous reviendrons plus loin sur le premier propriétaire de l'œuvre, personnage fort intéressant. Venons-en à ce qu'il advint par la suite du tableau dont l'historique n'est pas exempt de lacunes, ni de péripéties. On sait que Watelet se défit d'une partie de ses œuvres d'art en 1780 lors d'une vente (23 mai)[9] réunissant les biens de plusieurs amateurs, mais il conserva certainement le dessus de cheminée d'Oudry. On le retrouve, en effet, prisé 30 livres, dans le copieux inventaire après décès du collectionneur dressé à partir du 13 janvier 1786[10], ce qui constitue une information inédite. Appelé pour l'estimation des peintures, l'expert, Alexandre-Joseph Paillet, releva sa présence dans le cabinet de travail de l'appartement du palais du Louvre que Watelet occupait à son décès et où il mourut : « Nous avons trouvé un tableau peint sur toile de forme chantournée pour devant de cheminée par Jean Baptiste Oudry ». Par la suite, la peinture ne fit curieusement pas partie des nombreux tableaux des écoles françaises et étrangères ayant appartenu au curieux qui furent dispersés après sa mort pour autant que l'on puisse en juger par le catalogue dressé par le même Paillet en 1786 (voir **Historique**). On ne la retrouve que quatre ans plus tard, à Paris, lors de la vente du marquis de Clermont d'Amboise (20 mai 1790) avec pour la première fois l'indication de ses dimensions 94,7 x 130 cm., information qui n'est pas contredite par le catalogue de 1928, lorsque le tableau passa à Drouot (voir **Historique**)[11]. Après une mystérieuse vente publique intervenue à Paris à la fin de la Deuxième République, en décembre 1850 (voir **Historique**), l'œuvre d'Oudry partit pour l'est de la France dans des circonstances que l'on voudrait bien connaître. Si l'on croit Edmond de Goncourt[12], il se trouvait en 1881 au château de Jean-d'Heurs (Meuse) appartenant alors à Léon Rattier. Ce dernier était lié par une relation de cousinage avec les frères Goncourt qui séjournèrent

---

[9] Nous avons consulté le catalogue de la vente, intitulé *Catalogue de tableaux des trois Ecoles par les plus grands maîtres anciens et modernes... dont la vente se fera au plus offrant, le mardi 23 mai 1780,& jours suivants... dans la grande salle de l'Hôtel de Bullion, rue Plâtrière*, A Paris, chez A. J. Paillet, 1780. Dans l'exemplaire conservé au département des Imprimés de la Bnf (8° V 36-1820), une inscription manuscrite indique que parmi les amateurs qui se défirent alors d'une partie de leurs collections figurait bien « Vatelet ».

[10] Paris, Archives nationales, série T, 978, 13 janvier 1786 et jours suivants, fol. 486, n° 581

[11] Les mesures diffèrent très légèrement, le catalogue de Drouot indiquant les dimensions suivantes : 93 x 129 cm.

[12] *La Maison d'un artiste*, Paris, 1881, I, p. 131-132.

presque chaque été au château entre 1877 et 1895 et purent ainsi examiner tout à loisir - et en experts - une œuvre dont ils se trouvaient posséder un dessin préparatoire sur papier bleu-gris (pierre noire avec rehauts de blanc, 239 x 328 mm.) à la fois précis et enlevé. Acquise par les frères au cours de l'année 1857 et achetée par Morgand pour Henri Gallice lors de la dispersion des dessins français des Goncourt le 16 février 1897 (n° 222), la feuille est conservée depuis 1967 à Karlsruhe (Staatliche, Kunsthalle)[13]. Elle témoigne de la composition initiale du devant de cheminée peint pour Watelet. Le domaine de Jean-d'Heurs fut légué par Rattier à son neveu Achille Fould et il se pourrait que le Oudry - peut-être inséré dans un décor, conformément à sa vocation première - soit alors passé entre les mains du légataire. Quoi qu'il en soit, on le retrouve - pour la dernière fois dans son état originel - à l'occasion d'une vente anonyme le 8 juin 1928 (Drouot, n° 109) sous le titre « Le chien au Tabouret ». C'est entre cette date et l'exposition de Copenhague de 1935 (voir **Bibliographie**) que la peinture d'Oudry devenue la propriété de Paul Cailleux fut privée de son chien plein de vitalité (dont on espère qu'il s'ébat toujours quelque part[14]) et converti, comme bien d'autres devants de cheminée, en un tableau de chevalet conforme au goût contemporain plus épris de nature morte méditative, intimiste que décorative. Ajoutons que le dispositif de perspective plongeante, propre aux devants de cheminée qui étaient placés au niveau du sol, en fait parfois des peintures quelque peu déroutantes pour le spectateur non averti qui les considère accrochés à la manière d'un tableau ordinaire, à hauteur d'œil. L'opération pour être blâmable - qui ne la désapprouverait aujourd'hui ? - montra du moins la parfaite justesse des vues de celui qui en fut l'ordonnateur. Le devant de cheminée n'avait guère fait parler de lui pendant deux siècles ; l'étincelant tableau de chevalet désigné à présent comme *Le Tabouret de laque* conquit une notoriété internationale immédiate et une réputation de splendeur qui n'ont pas été démenties depuis.

---

[13] Inv. n° 1967-4. À propos du dessin des frères Goncourt , on se référera à Élisabeth LAUNAY, *les frères Goncourt collectionneurs de dessins*, Paris, 1991, n° 239, p. 403-404 et en dernier lieu au catalogue d'exposition KARLSRUHE, 1983, *Die französischen Zeichnungen 1570-1930*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, n° 16.

[14] La queue de l'animal et l'ombre qu'elle projetait sur le sol furent alors supprimées ainsi qu'une partie de son arrière-train et de son museau, pendant qu'était ajouté le quatrième pied du tabouret, jusqu'alors dissimulé par le corps du chien.

Le commanditaire de l'œuvre et sa fonction initiale. Un devant de cheminée

Il n'est pas inintéressant, sans doute, de s'arrêter sur la personnalité du premier propriétaire du tableau qui fut aussi probablement son commanditaire. Né à Paris en 1718 Claude-Henri Watelet succéda à son père, en 1740, à la charge de receveur des Finances de la Généralité d'Orléans, ce qui lui permit de s'abandonner à son inclinaison pour les arts et la littérature (et d'acquérir, le cas échéant, des œuvres d'art auprès d'artistes de renom ; on remarquera que l'acquisition de la peinture d'Oudry suit de fort peu l'héritage par Watelet de la charge paternelle). Monsieur le receveur des Finances s'imposa alors comme un personnage en vue de la République des Lettres[15] et davantage encore, par affinités et par une passion qui ne le quitta qu'avec la vie, comme une figure du monde des arts[16], celui de la peinture aussi bien que du dessin et de la gravure dont il fut à la fois un théoricien et un praticien non dénué de talent. Auteur de nombreux ouvrages, cet intarissable polygraphe survit aujourd'hui moins à travers ses écrits qu'à travers le beau portrait - où la lumière court admirablement le long de l'habit argenté du modèle - que fit de lui Jean-Baptiste Greuze entre 1763 et 1765 (Paris, Louvre, **ill.**) ce qui prouve, du moins, que pour sa postérité il eut raison de chérir l'art et les artistes avec lesquels il commença à se lier jeune homme, en fréquentant les pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Watelet est aussi connu pour sa passion des jardins et pour avoir, en particulier, contribué à lancer dans sa demeure de Moulin-Joly, en bord de Seine, face à Bezons et non loin d'Argenteuil, la vogue des jardins pittoresques dits « anglais » ou « anglo-chinois » d'inspiration bucolique et volontiers sentimentale qui devaient avoir raison des solides ordonnancements des jardins « à la française ». Le propriétaire ne craignit pas de vanter lui-même dans ses écrits

---

[15] Watelet fut élu à l'Académie Française en 1760 après la publication de son poème didactique *L'Art de peindre* que jugea sévèrement Diderot (qui n'aimait ni l'homme, ni l'auteur). On lui doit encore un *Dictionnaire des beaux-arts* qu'achevèrent Pierre-Charles Levesque et des collaborateurs après la disparition de celui qui en avait été l'initiateur. Ajoutons qu'en dépit de l'hostilité de Diderot, il fut l'un des contributeurs les plus actifs à l'Encyclopédie dans le domaine des Beaux-arts. À propos de Watelet on consultera en particulier Charlotte GUICHARD, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Champ Vallon, 2008, ouvrage récent dans lequel on trouvera la bibliographie essentielle sur le personnage.

[16] Notre homme devint notamment associé libre à l'Académie royale de peinture en 1747 puis amateur honoraire en 1766 un an après que son portrait par Greuze eut été exposé au Salon du Louvre.

Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), *Portrait de Claude-Henri Watelet*
H. 115 cm ; T. 188 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. n° RF 1982-66.

(*Essai sur les jardins*, 1774) la nouveauté d'un lieu qui recevait la meilleure société et attirait les plus illustres visiteurs français et étrangers (jusqu'à l'Empereur Joseph II). À propos de Watelet son nécrologue écrivit peu après sa mort un éloge qui paraît illustrer, jusqu'à l'insolence, cette « douceur de vivre » de l'Ancien Régime à son crépuscule, dont Talleyrand aurait dit que ceux qui avaient vécu après la Révolution ne pouvaient se la représenter : « M. Watelet s'aperçut, dans ses dernières années, que le travail des lettres le fatiguoit beaucoup ; il y substitua celui des arts. Tantôt il dessinoit ; tantôt il gravoit à la manière de Rembrandt, dont il se flattoit d'avoir découvert le procédé, dont au moins il savoit rendre quelques effets. S'étant affoibli davantage, il se contenta de modeler en cire ; plus foible encore, il parcouroit ses portes-feuilles, il conversoit avec de jeunes artistes dont le feu le ranimoit, & proportionnant toujours ces nuances de plaisir à l'état de ses forces, il n'en cessa d'en goûter les charmes qu'au moment où ses sens refusèrent de lui en transmettre les impressions. Il s'éteignit ainsi d'une manière insensible au milieu de ces jouissances, & il expira sans douleur, en croyant s'endormir, le 12 janvier 1786 »[17]. Heureux Watelet qui s'éteignit sans douleur, trois ans avant le début de la débâcle, goûtant jusqu'au bout une douce existence dans la fréquentation d'une société d'amateurs et d'artistes et dans la contemplation d'œuvres d'art aussi exquises, peut-être, que le tableau d'Oudry qu'il avait acquis 44 ans plus tôt pour orner sa demeure[18]. La destination et la fonction de l'œuvre doivent, à présent, être examinées.

---

[17] Felix VICQ D'AZYR, *Éloge de M. Watelet, lu à la séance publique de la Société royale de médecine du 29 août 1786 par M. Vicq-d'Azyr, secrétaire perpétuel de cette société.* Reproduit dans l'*Avertissement* du *Dictionnaire des beaux-arts*, tome 1, 1788, p. xxviii.

[18] Demeure que l'on ne situe guère même si l'on peut supposer que la peinture fut un temps visible dans son hôtel parisien de la rue Charlot, célèbre pour les œuvres d'art qu'il abritait. Watelet y demeura jusqu'en 1772. Contrairement à ce qu'écrivent plusieurs de nos devanciers, il n'est nullement assuré que le tableau d'Oudry ait servi à orner l'une des cheminées de Moulin-Joly qui sera le séjour favori de Watelet durant la fin de sa vie. On a vu, en revanche, que le dessus de cheminée se trouvait en 1786 dans l'appartement parisien où Watelet s'éteignit.

Le livret de 1742 indique qu'initialement le tableau d'Oudry avait pour fonction de servir de devant de cheminée chez le Receveur des Finances, ce que l'on ne pourrait que conjecturer sans cette information. Rappelons que dans les demeures cossues, les foyers de cheminée étaient fréquemment obturés à la fin de l'Ancien régime par des peintures qui venaient s'y insérer exactement après avoir été montées sur des châssis qui s'y encastraient (plus efficace, le procédé avait remplacé celui qui consistait simplement à attacher des toiles dans le foyer ce qui n'empêchait, ni le vent, ni l'eau (!) d'importuner les occupants)[19]. Initiée au moyen âge, l'utilisation de ces écrans, d'abord de bois - on peut ainsi voir un intéressant bâti de menuiserie dans *La Vierge à l'écran d'osier* d'un suiveur de Robert Campin (vers 1440), Londres, National Gallery - , de métal, de cuir ou de tissu, répondait, en effet, d'abord, de la manière la plus immédiate, à la nécessité d'arrêter les courants d'air s'insinuant par des cheminées devenues à peu près inutiles l'été pourvu que le temps fût clément. Dans le dernier tiers du XVII[e] siècle, le perfectionnement d'une société de plus en plus policée ajouta souvent au souci de la commodité celui d'embellir les appartements. L'usage commença à se diffuser plus largement à la fin du règne de Louis XIV. Alors que Molière à sa mort, en 1673, ne possède qu'un devant de cheminée en taffetas vert frangé, sa veuve, trois décennies plus tard, en possède un en toile « représentant une perspective ». Dans les appartements des demeures de l'aristocratie ou de la bourgeoisie aisée, la cheminée offrit désormais, du moins pendant quelques mois par an, un nouvel espace pour les artistes ou, pour être plus précis, pour les peintres-décorateurs tant, par leur nature même, les devants de cheminée appartiennent à la même catégorie que les dessus-de-porte, notamment, avec lesquels ils partagent parfois le répertoire figuratif à caractère ornemental, mais pas le type de dispositif illusionniste, ni l'éclairage. Jean Cailleux a jadis relevé ces deux traits typiques d'un devant de cheminée que sont l'emmarchement feint, haut de quelques centimètres, sur lequel reposent les différents éléments de la composition et la perspective montante choisie par l'artiste qui s'explique par le fait que la peinture, déposée au niveau du sol était censée être considérée de haut en bas pour que l'effet illusionniste opère pleinement[20]. Georges de Lastic Saint-Jal a observé que les devants de cheminée se distinguaient encore, toujours pour renforcer l'illusion, par un type d'éclairage particulier qui réserve au premier plan l'essentiel de la lumière et laisse le fond de la composition dans la

---

[19] À ce propos, voir en particulier, Georges DE LASTIC SAINT-JAL, « Les devants de cheminée », *Connaissance des Arts*, mai 1955, p. 26-31.

[20] Jean CAILLEUX, « M. Oudry le fils ou les avatars de la paternité », *The Burlington magazine*, vol. 124, N° 952, Special Issue in Honour of Terence Hodgkinson, suppl. au *Burlington Magazine*, N° 41, juillet 1982, p. i-viii.

pénombre[21], caractéristique que l'on peut en effet observer dans *Le Tabouret de laque.*

On passa ainsi insensiblement d'un objet trivial, banalement utilitaire - qui pouvait être assez bon marché lorsqu'il était en « papier des indes » ce qui était le cas des plus communs au XVIII[e] siècle - à un accessoire combinant l'utilité et l'ornementation des intérieurs et de là, parfois, à des tableaux décoratifs d'une beauté saisissante dont l'exécution était confiée aux meilleurs spécialistes et que le temps a transformés en œuvres d'art parmi les plus représentatives de leur temps. On sait qu'au XVII[e] siècle, Louis XIV avait possédé des devants de cheminée en marbre feint, ornés de trophées, de figures allégoriques, d'enfants, de chiffres, de devises et d'armoiries. De manière caractéristique de l'esprit plus désinvolte et du désir de renouvellement esthétique qui soufflèrent sur la France à l'issue du Grand Siècle, les premières décennies du XVIII[e] siècle virent s'imposer, à l'opposé du goût pour la pompe qui caractérisa, en toute chose, Versailles, des devants de cheminée ornés de natures mortes traitées en trompe-l'œil et représentant des objets disposés dans un savant désordre, à même le sol. Ces objets étaient parfois accompagnés d'animaux familiers - presque toujours des chiens - saisis, avec un rendu quasi stéréoscopique, dans le frémissement de la vie. On peut conjecturer qu'ils étaient souvent les chiens de compagnie des commanditaires[22]. Chardin (la fameuse *Nappe servie* de 1731-32 environ, de l'Art Institute de Chicago), Boucher[23], Jean-Baptiste Oudry[24], ou son élève Roland de la Porte (citons aussi le propre fils de Jean-Baptiste, Jacques-Charles Oudry, qui fut un peintre de nature morte d'un grand mérite, son morceau de réception (1748) conservé au musée Fabre à Montpelier suffit à le démontrer)[25] se

---

[21] *Op. cit.*, p. 26.

[22] À propos du tableau qui nous occupe, gageons que le chien aujourd'hui disparu (dont le livret de 1742 nous dit qu'il était « d'après nature ») était l'animal de compagnie de Watelet qui se donnait ainsi le chic d'imiter Louis XV qui avait ordonné à Oudry de peindre ses chiens de chasse favoris.

[23] En 1742, Boucher reçut paiement de la Couronne pour un devant de cheminée peint pour le château de Choisy. Voir Alexandre ANANOFF, *Boucher, Peintures, I*, Lausanne et Paris, 1976, p. 123.

[24] En 1761, son biographe l'abbé GOUGENOT cite quatre devants de cheminée exécutés par l'artiste entre les années 1740 et 1751, dont deux pour le seul marquis de Beringhen (*Mémoires inédits des Membres de l'Académie royale...*, pub. par L. DUSSIEUX, E. SOULIÉ et al., II, Paris, 1854, p. 399.

[25] Sur les devants de cheminée d'Oudry « le fils », voir Jean CAILLEUX, *op. cit.* , p. i-viii.

rendirent maîtres dans cet exercice qui sollicite chez les peintres à la fois le sens de l'ensemble et de l'effet général propre au décorateur et la minutie du peintre de trompe-l'œil sans laquelle il n'est point, à courte distance, d'effet illusionniste opérant. La vogue des devants de cheminée peints, chassée par une antiquomanie galopante, passa finalement à la fin du siècle. Aussi ces objets, les plus beaux, comptent-ils parmi les plus typiques de l'art de vivre sophistiqué et hédoniste qui s'épanouit sous Louis XV.

Lorsque l'on considère les quelques peintures de ce type de la première partie du XVIII[e] siècle qui nous sont parvenues et qui relèvent d'une conception supérieure de l'art en même temps qu'elles témoignent d'un métier hors pair, on constate qu'il n'est pas rare que les devants de cheminée restituent, par un apparent paradoxe, le foyer qu'ils étaient précisément censés obturer, mais certes pas dissimuler. Au contraire, les devants de cheminée contemporains restituaient cet élément, fonctionnel, familier s'il en était, du quotidien, de l'univers domestique qu'est le foyer tout en lui conférant des vertus décoratives qu'il ne possédait pas initialement. Tel était le cas, jadis, de notre tableau. Tel est toujours l'aspect que présente, à peu près, le beau *Chien avec un bol de porcelaine à motifs bleus*, signé et daté 1751, de l'Art Gallery and Museum de Glasgow, en dépit de la réduction de son format. Il devait faire 113 x 130 cm selon Hal Opperman[26] ce qui correspond à une sorte de format standard des foyers dans les appartements confortables de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie. Il mesure à présent 90 x 100 cm. Une réplique autographe du tableau écossais est conservée au Musée de la Vénerie de Senlis[27]. Dans cet espace feint, restitué par la magie de la peinture et dont le pavement souvent géométrique contribue à renforcer l'illusion de profondeur étaient disposés des objets choisis d'abord pour les qualités plastiques des matériaux qui les composent, leur résonnance chromatique, pour leur qualité pittoresque ou encore parce qu'ils s'accordaient aux lieux qui devaient recevoir ces peintures : salle à manger, cabinet de travail ou chambre. On peut parfois soupçonner des allusions aux goûts du commanditaire. C'est peut-être le cas dans notre tableau au-delà du caractère conventionnel des objets choisis que l'on se gardera de sous-estimer.

---

[26] *Jean-Baptiste Oudry*, New York et Londres, 1977, I, n° P. 410 (repr., II, p. 1159, fig. 373).

[27] *Ibid.*, I, p. 116 et P. 425 (repr., II, p. 1159, fig. 374). Le tableau de Senlis est un dépôt du Louvre (1958, inv. n° 7036). Il mesure 115 x 131 cm. et a été replacé sur une cheminée.

Jean-Baptiste Oudry, *Chien avec un bol de porcelaine*, H. 115 m ; L. 131 cm
Senlis, Musée de la Vénerie de Senlis, dépôt du Louvre (1958), inv. n° 7036.

Chez un amateur aussi distingué que Watelet lequel se situe, en tant que graveur, dans la zone incertaine qui sépare alors les praticiens professionnels des dilettantes, qui ne font guère preuve de dilettantisme dans la passion qu'ils vouent aux arts, la présence d'estampes en plus de celle des livres, plus convenue, ne manque pas de sens, sans doute[28]. Bien que Watelet ait été un musicien fort capable et applaudi, nous dit-on - comme violoniste pas comme joueur de musette, même si son inventaire après décès révèle qu'il en possédait plusieurs - la présence de la musette apparaît *a priori* moins significative. La pratique de la musique était la chose la plus banale dans le milieu auquel Watelet appartenait. Aussi l'instrument a-t-il probablement surtout ici une valeur allégorique, incarnant, au premier chef, « La Musique ». Il a, en outre, le mérite de présenter des qualités de contraste entre la flaccidité bigarrée du réservoir d'air (poche ou sac) recouvert de velours bleu brodé d'or et la raideur du tuyau mélodique (ou chalumeau) et du barillet cylindrique contenant les bourdons, propriétés fort intéressantes pour un virtuose comme Oudry. On retrouve cet instrument à la mode dans plusieurs natures mortes du maître, dont certaines sont assez proches chronologiquement comme celle de la manufacture de Sèvres, jadis donnée à Roland de la Porte (c. 1736)[29]. Mentionnons aussi de ce dernier, un digne disciple d'Oudry, le beau tableau, assez proche du nôtre dans son état initial, peinture qu'a jadis reproduite Georges de Lastic Saint-Jal[30] et qui présente un instrument rappelant - en moins luxueux - celui du *Tabouret de laque* et semblablement posé sur un tabouret canné. La fréquence du motif dans la peinture du temps s'explique par la vogue, perpétuellement renaissante dans la civilisation occidentale de la période moderne, de la pastorale qui allait connaître l'un de ses

---

[28] Observons que la signature d'Oudry dans la marge inférieure d'une estampe est aussi une manière de renvoyer à son importante activité de graveur.

[29] *Nature morte avec une musette, un violon et un livre d'airs.* Voir Hal N. OPPERMAN, *op. cit.*, I, n° P. 537 (repr., II, p. 1038, fig. 131). Le motif est employé avec beaucoup de brio par le jeune Oudry dès *L'Allégorie de l'air* du Nationalmuseum de Stockholm (daté 1719), composition qui semble être la matrice de toutes celles qui suivirent, puis dans les années 1720 avec la *Nature morte avec une musette un violon et des partitions* du Museum of Art de Toledo (daté 1725), ou la *Nature morte avec une musette et des partitions* sensiblement contemporaine (loc. inconnue), *ibid.*, I, n° P. 493 et P. 533 (repr. II, p. 1036-1037, fig. 128 et 129). À propos des sujets musicaux dans les natures mortes d'Oudry, on consultera A.P. DE MIRIMONDE, *L'iconographie Musicale sous les rois Bourbon – La musique dans les arts plastiques (XVII^e siècle – XVIII^e siècle)*, II, Paris, 1977, p. 11 et s.

[30] *Op. cit.*, p. 28.

Jean-Baptiste Oudry, *Chien avec un bol de porcelaine à motifs bleus*, signé et daté 1751, H. 90 cm; T. 100 cm, Glasgow, Art Gallery and Museum, Coll. Burrell.

pics à la fin de l'Ancien Régime. Ce renouveau qui nous valut quelques chefs-d'œuvre littéraires, musicaux et picturaux (et aussi d'innombrables niaiseries) fit beaucoup pour le succès cet instrument de berger devenu accessoire à la mode chez les nantis du XVII[e] siècle et surtout du siècle suivant (que l'on pense au fameux *Portrait du président Gaspard de Gueidan en joueur de musette* par Hyacinthe Rigaud – Aix-en-Provence, Musée Granet – achevé en 1738), privilégiés qui possédaient tout et rêvaient de dénuement - pourvu qu'il fût confortable - loin de la corruption des villes. Il n'est pas inintéressant, à cet égard, de relever que Watelet qui joua au meunier dans sa retraite campagnarde avec Marguerite Le Comte, une pastelliste qu'il avait enlevée à un mari complaisant dans sa jeunesse, fut plus tard lié tant à Rousseau qu'à un autre Suisse, aujourd'hui bien oublié, mais alors renommé, le poète « idyllique » Salomon Gessner dont il partagea les rêveries bucoliques. Quant à ce tabouret canné (c'est-à-dire garni de treillis faits de lanières d'écorce de rotin selon un dessin géométrique) de laque rouge avec ses motifs de torches dorées, meuble qui donne à présent son titre au tableau, la notoriété de l'œuvre d'Oudry à partir des années 1930 en a fait un objet bien connu des historiens du mobilier français qui l'ont étudié et souvent reproduit. Pierre Devinoy l'a ainsi mis en rapport avec le souci de commodité, de praticité qui caractérisent certains grands ébénistes du siècle travaillant pour la cour, évoquant à son propos le travail d'un ébéniste beaucoup plus tardif, J-B Séné, fournisseur de la cour à partir de 1785. Ce dernier livra ainsi pour Versailles « de singuliers fauteuils de salon à dossier articulé qui se changeaient en tabourets, et pour la loge royale au théâtre de Versailles des sièges spéciaux avec des châssis tournant »[31]. Relevons, enfin, que l'historienne des objets et des meubles laqués, Monika Kopplin ne manque pas de citer le tableau et de le reproduire dans son ouvrage *Europäische Lackkunst. Ausgewählte Arbeiten* (1998)[32].

---

[31] *Le Siège en France du Moyen-âge à nos jours*, Paris, 1948, p. 43 (repr. n° 176). Bien qu'elle ne concerne pas directement le tabouret peint par Oudry en 1742, la mention du théâtre interpelle quelque peu. On sait que Watelet commit peut-être, vers la même époque, une comédie, *Zénéide* (1743), dont l'écrivain Louis de Cahusac assuma, un temps, la paternité. Voir, notamment le numéro du *Mercure de France* du 5 juin 1784, rubrique *Nouvelles Littéraires* qui rend la pièce à Watelet (p. 11).

[32] P. 14 (repr. p. 9).

Le réalisme enchanté d'Oudry : « Les heureuses Productions de M. Oudry sont toujours sûres de plaire » (*Mercure de France*, septembre 1742[33])

Surchargé de commandes, infiniment fécond, doté d'une incroyable puissance de travail – on songe avec commisération à ces peintres languissants qui arpentent l'histoire de l'art et qui ne surent produire, et avec quelle peine, que quelques tableaux par an - Oudry laissa un œuvre peint, dessiné, et gravé qui frappe par son immensité. Il fait partie de ces artistes intarissables, prolifiques dont la réputation a finalement été ternie auprès de la postérité par leur abondance même. Aussi le nom d'Oudry, au même titre que celui d'un Teniers, par exemple, un siècle plus tôt, a-t-il fini par devenir un nom générique et recouvrir en France comme à l'étranger des réalités extrêmement diverses allant, comme ici, du chef-d'œuvre étourdissant de virtuosité et traduisant une dextérité, une sûreté de main dont ne peuvent se flatter que les plus grands maîtres de l'Art jusqu'à la plus banale des natures mortes, platement décoratives, ou au méchant tableau de chasse où un cerf continue désespérément à essayer d'échapper à une meute qui s'époumone à ses trousses. On accusa Oudry de son vivant d'avoir vendu des copies de ses œuvres après les avoir retouchées alors qu'il gardait soigneusement les originaux dans son cabinet lequel consistait, chose singulière, en une sorte d'anthologie de son propre travail, aux dires de son nécrologue l'abbé Louis Gougenot. Lisant une « Vie de M. Oudry » à ses collègues de l'Académie royale de peinture et de sculpture le 10 janvier 1761, Gougenot se fit d'ailleurs l'écho du persiflage de son collègue Desportes qui déclara fielleusement bien aimer les Oudry « quand il étoient entièrement de sa main »[34]. Chef d'entreprise, chef d'équipe, Oudry doit, certes, aussi être appréhendé à travers les productions communes sorties de son atelier. Ne considérer les grands peintres décorateurs des XVII[e] et XVIII[e] siècles qu'à travers les seules œuvres autographes revient à regarder l'histoire de la peinture avec les yeux d'un myope et à commettre surtout un grossier anachronisme. Il n'en reste pas moins que la grandeur de ces artistes ne saurait être mesurée à l'aune d'un tableau d'atelier répercutant, à la manière d'un reflet lointain, l'éclat du génie du maître qui en est l'animateur. L'art d'Oudry pour être appréhendé doit être considéré, en premier lieu, à travers

[33] P. 2058. La citation est extraite de la recension de l'exposition du Salon du Louvre. Elle suit la mention des dix tableaux présentés par Oudry qui s'achève par notre tableau.

[34] *Op. cit.*, p. 371.

la part de son œuvre le plus accomplie[35], celle qui nous aide à comprendre l'enchantement, au sens littéral, des contemporains qui qualifiaient volontiers l'artiste de « magicien ». Ce que la plupart des contemporains appréciaient vivement dans les natures mortes d'Oudry, ce que nos goûtons un peu moins peut-être parce que notre rapport à l'image est naturellement moins ingénu, c'était d'abord leur caractère illusionniste, ce caractère mimétique qui faisait écrire à l'auteur anonyme de la *Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande... Au sujet des tableaux exposés au Salon du Louvre* (datée du 5 septembre 1741) à propos d'un devant de cheminée justement et de l'un de ces sidérants bois de cerf en trompe-l'œil qu'Oudry exposa au Salon, cette année-là : « Sur l'un [de ces tableaux] est peinte une de ces petites tables que les Dames ont à côté d'elles pour y poser leur ouvrage. Elle est à moitié couverte d'un morceau de tapisserie, jeté dessus de fort bonne grâce (...). De l'autre côté paraît une jatte à moitié pleine d'eau (...). L'art ne saurait rien produire de plus trompeur. On sent le liquide & la transparence de l'eau, aussi bien que le rayon de lumière, qui glissant dans l'intérieure de la jatte, y produit un certain brillant lisse, qu'il est peut être aisé de rendre passablement, mais qu'il est impossible d'imiter au point qu'il est ici (...). Le bois de Cerf est *à prendre à la main*[36]. Il est posé contre des planches qui sont si trompeuses qu'on ne saurait se défendre de croire que le peintre a travaillé sur des Ais[37] ajustés ensemble, & quoi que l'on sache qu'on est dans un Salon de peinture, il faut raisonner pour s'imaginer que ce soit un ouvrage de cet Art. Pour vous dire ces trois morceaux [les troisièmes étaient un

---

[35] Une simple comparaison illustrera notre propos. On a parfois rapproché le *Tabouret de Laque* d'un tableau - également un devant de cheminée, à l'évidence - donné aujourd'hui, avec une certaine indulgence, à l'atelier d'Oudry et conservé au Louvre (Inv. RF. 3850) : *La Nature morte au violon* (Isabelle COMPIN et Anne ROQUEBERT, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay. École française*, Paris, IV, 1986, p. 124, repr.). Ce dernier tableau provient du legs Wauters (1934) qui comportait pourtant plus d'une merveille en la matière comme la fameuse *Nature morte aux figues* de Melendez. Les deux peintures, en dehors de leur ancienne destination présentent en effet quelques similitudes, à commencer par la présence d'instruments de musique sur ce qui paraît être un tabouret plutôt qu'une chaise (même si l'on se demande comment le gros folio peut tenir ouvert en l'absence de dossier dans le tableau du Louvre ; par le soutien d'un pupitre peut-être). Considérant avec admiration *Le Tabouret de laque*, Michel FARÉ releva la différence qualitative immense qui sépare les deux tableaux « On mesure la distance qui sépare ce chef-d'œuvre de la toile du Louvre sur le même sujet. » (*La vie silencieuse en France / La Nature Morte au XVIII^e siècle*, Fribourg, Paris, 1976, p. 125-126).

[36] C'est nous qui soulignons.

[37] Comprendre des planches.

autre devant de cheminée] sont de M. Oudry, & cela vaut, je crois, tous les éloges du monde. »[38].

Le Tabouret de laque illustre de manière exemplaire la dextérité d'un artiste passé maître dans la restitution amoureuse de la matérialité des choses dont les qualités (velouté du velours d'un bleu glissant du bleu roi vers l'émeraude, lisse rotondité des courbes et de contre courbes des tuyaux vernis de la musette ou du tabouret laqué, alternance des pleins et des creux de l'entrecroisement des lanières de rotin, surface légèrement grenue du papier raisin des estampes, saillies des nerfs sur le dos des livres usés - motif pictural s'il en est - qui accrochent la lumière ou paraissent l'absorber dans leurs replis et leur sourde matité...) sont ici rendues d'une manière quasi tactile. Par cet aspect de son art, la peinture d'Oudry procède en partie, cela a été maintes fois souligné de l'admirable tradition de la nature morte flamande amplement décorative et fortement rythmée dont les chefs d'école et les plus prestigieux animateurs, au XVII[e] siècle, avaient été Frans Snyders et Jan Fyt auquel Oudry se relie beaucoup plus étroitement encore comme peintre animalier. On sait que le maître et le mentor de ce dernier, Largillierre, qui grandit et fut formé à Anvers où il fut reçu maître à la guilde de Saint-Luc en 1674, joua un rôle crucial dans cette transmission d'une école à l'autre. L'affirmation de la consanguinité de l'art d'Oudry avec la nature morte flamande (mais aussi hollandaise) a souvent été mise en rapport avec l'ascendant qu'avaient pris dans le monde des arts et à l'Académie royale, au tournant des XVII[e] et XVIII[e] siècles, les partisans des thèses coloristes emmenés par le critique et théoricien Roger de Piles qui élargit à la peinture du Nord la conception que se faisaient, institutionnellement, les Français de l'excellence picturale. Le jugement porté sur l'art d'Oudry dans la *Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande* est, d'ailleurs, presque entièrement tributaire des conceptions esthétiques de l'influent théoricien, admirateur enthousiaste de Rubens. Ne craignant pas de faire l'apologie de l'illusion et de la séduction dans l'art, de Piles avait redéfini la notion d'imitation en peinture en lui assignant le but de tromper le spectateur par les ressources de l'artifice (« L'on sait assez que la peinture n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper, & que le plus grand trompeur en cet art, est le plus grand peintre. »[39].

---

[38] La lettre est, notamment, reproduite par René DÉMORIS et Florence FERRAN, *La peinture en procès, L'invention de la critique d'Art au siècle de s Lumières*, Paris, 2001, p. 27 et s.

[39] Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, éd. utilisée Amsterdam et Leipzig, 1767, p. 274

Le plaisir esthétique de l'amateur du XVIII[e] siècle – singulièrement lorsqu'il considère une nature morte, genre dans lequel le mimétisme est la qualité la plus nécessaire, la plus attendue - naît d'abord de la manipulation de sa perception par le simulacre qui fait vaciller, menace d'abolir la distance entre l'objet représenté et sa simulation et fait naître le désir pressant de toucher, élan suspendu qui jamais ne s'accomplit, car il dissiperait le plaisir d'une illusion qui rattache la peinture – exhibition réelle d'une présence simulée - à la magie capable de fait apparaître à la façon des miroirs de devins, les choses et les personnes absentes. La comparaison revient fréquemment dans la littérature artistique des Lumières. Citons ici les *Réflexions sur quelques circonstances présentes contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux au Louvre cette année 1748, à M. le comte de R.* : « Redoublez votre admiration, il s'agit des tableaux de M. Oudry, un des plus grands magiciens que nous ayons en peinture. Tout ce qu'il imite est vray ; il donne à ses sujets l'âme & le corps. Joignez à cela un feu de composition propre à lui »[40] (souvenons-nous de Diderot qui parle de magie à propos de Chardin, lui aussi si largement tributaire de l'art nordique). Quant au bois de cerf d'Oudry qui est « à prendre à la main », il fait immédiatement songer à ce passage fameux d'une description d'une *Bacchanale* de Rubens par de Piles « La carnation de cette satiresse (sic) et celle de ses enfants paroissent si véritables qu'on s'imagine facilement que s'y l'on y portoit la main on sentiroit la chaleur du sang »[41] qui anticipe la perception sensuelle et hédoniste de l'art pictural qui transparaît dans la *Lettre* de 1741.

Dans la théorie artistique d'inspiration rubéniste, c'est naturellement le coloris - dont la primauté ou non dans l'art de la peinture fut à l'origine dans la fameuse tragi-comédie de la *Querelle du coloris* opposant poussinistes et rubénistes dans le dernier tiers du XVII[e] siècle - et le clair-obscur (c'est-à-dire l'art de distribuer les lumières et les ombres qui, pour les coloristes, était assurément une partie essentielle du coloris) qui avaient pour mission de produire l'illusion du vrai et plus encore que d'imiter une chose absente, d'essayer d'y suppléer entièrement. Prenant la parole en tant que conférencier à l'Académie royale (*Réflexions sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns aux autres*[42]), Oudry

---

[40] P. 12. L'auteur de l'ouvrage, paru anonymement, passe pour être Louis-Guillaume BAILLET DE SAINT-JULIEN.

[41] *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux, où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages*, Paris, 1677, p. 145-6.

[42] 7 juin 1749. Pub. par E. PIOT, *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, III, 1844, p. 33-52.

insista sur la dette qu'il avait contractée envers son ancien maître, Largillierre (et à travers lui envers « l'École de Flandre ») dans l'utilisation des ressources chromatiques et notamment des variations de valeurs à l'intérieur d'une même teinte (ce que le *Canard* des collections Chalmondeley illustre d'une manière aussi définitive qu'insurpassable). *Le Tabouret de laque* illustre, quant à lui, davantage la question épineuse de la gradation et de l'harmonie de la couleur locale (celle qui est « naturelle à chaque objet » selon la définition d'Oudry dans sa conférence) dans un tableau dont le fond est privé de lumière, ce qui est bien le propre d'un devant de cheminée. Charles Sterling a jadis noté à propos du *Tabouret de laque* à la fois la justesse de valeur et la saturation des couleurs[43], qualités paradoxales qui paraissent s'exclure mutuellement et qui rappellent certaines observations d'Oudry relevant, dans sa conférence, que les couleurs locales, même privées de lumières, devaient conserver leurs nuances et leurs variétés. Cette saturation chromatique est le penchant naturel de presque tous les peintres décorateurs « de tempérament » durant la période moderne. Confrontés, plus que d'autres à la problématique de l'adaptation parfaite de l'effet à la distance, ils savent devoir se faire entendre par un coloris sonore quitte à l'assourdir un peu lorsque les circonstances l'exigent ou lorsque l'effet illusionniste en dépend, comme c'est le cas ici. Parmi les devanciers les plus influents du peintre français – à nouveau cette influence pointe vers le Nord – Jan Fyt incline à saturer semblablement sa palette avec la même efficacité qui ne sacrifie pourtant pas la justesse à l'effet et évite l'outrance.

On se méprendrait pourtant si l'on ne voyait en Oudry qu'un disciple zélé des grands spécialistes flamands de la nature morte (et de certains maîtres hollandais comme les Weenix Jan et Jan Baptist qui anticipent si souvent l'esthétique rococo). Son aptitude à restituer la matérialité de chaque objet - le volume, la texture, jusqu'à faire pressentir la masse – frôlant le trompe-l'œil, sa manière riche, mais lisse avec peu d'empâtement (ce qui le distingue d'un Chardin à la touche volontiers raboteuse, ce qui prouve que des sources en partie semblables peuvent aboutir à des résultats presque opposés), le caractère dru, substantiel de son art enfin, inscrivent bien Oudry dans la tradition nordique, mais son art n'en procède pas moins aussi de l'héritage national. À l'image de la peinture française de son temps, Oudry se situe à la confluence de plusieurs traditions picturales européenne. Il consiste en une heureuse combinaison au sein de laquelle le Nord et le Midi mêlent inextricablement leurs eaux. On sait que cette conjonction des deux grands pôles de la peinture occidentale se révélera infiniment féconde. Elle assurera durablement à la peinture française un empire

---

[43] PARIS, 1952, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Musée de l'Orangerie, n° 76.

sur l'art européen qui avait été jusqu'alors le monopole des écoles italiennes et nordiques. C'est bien ce « goût » français, continuation assouplie, à la fois chic et désinvolte du *Grand Goût* louis-quatorzien, qui équilibre les différentes dynamiques sous-tendant la peinture d'Oudry et les met en tension. La prégnance du goût français qui fuit l'excès - on nous pardonnera le lieu commun de la « mesure » française ; il rencontre une certaine réalité - le primat décoratif (si sensible dans la rythmique qui anime le tableau de la contorsion des feuilles de papier au pavillon évasé du chalumeau aussi bien que dans la traditionnelle opposition des couleurs complémentaires, un bleu vert liquide et un rouge profond) viennent ainsi toujours balancer chez Oudry un projet purement mimétique vers lequel il tend sans y succomber. Cette recherche instinctive de l'équilibre fait sentir ses effets subtils dans *Le Tabouret de laque* jusque dans le dispositif qui ne consiste pas en une perspective mathématique fondée sur un point de fuite unique, purement géométrique dont le respect supposerait des raccourcis beaucoup plus accusés, plus brusques qu'ils ne sont ici (c'est d'ailleurs cette relative modération qui a permis la transformation sans véritables heurts de ce décor en tableau de chevalet). On sait qu'au XVII[e] siècle, l'Académie royale avait - vivement - débattu sur le point de savoir si le peintre devait impérativement respecter les lois d'airain des mathématiques appliquées à la perspective ou s'il pouvait sacrifier la raison au goût et à l'agrément. Les adorateurs de la géométrie en avait été pour leurs frais tant pour des raisons confessionnelles – ils avaient le tort d'être huguenots - et personnelles, d'ailleurs, qu'esthétiques. Après leur déroute, la question n'avait plus véritablement fait débat, du moins d'une manière aussi âpre. *Le Tabouret de laque* au-delà de sa fonction première appartient à cette catégorie d'œuvres aimables conçues pour la délectation de ceux qui les possèdent et dont tout le premier mérite est de plaire. Sa composition était initialement fondée sur un contraste entre l'élégant chien, concentré d'énergie animale et le savant désordre des objets. Une fois la nature morte isolée, on constate que ces objets « inanimés » ont non seulement une âme, mais encore qu'ils conservent un élan saisissant que leur imprime un fort dynamisme procédant de l'asymétrie, de l'instabilité fondamentale de la composition (scandée par les obliques vigoureuses de la musette). Cette énergie consubstantielle à la peinture d'Oudry fait sentir ses effets jusque dans les manifestations les plus ténues, le balancement des feuilles des estampes et dans la pliure rebelle du folio abandonné sur le sol. Point de métaphysique ici ni de méditation filandreuse, sur les fins dernières de l'Homme, mais le plaisir de jouir de l'instant et la capacité de s'émouvoir devant l'immuable beauté des choses à travers l'impression d'intimité physique qu'assure une technique d'une rare splendeur, ce métier impeccable que l'on ne peut apprécier que dans les œuvres autographes. En dépit du jugement porté par les spectateurs des Lumières et des critères esthétiques qu'ils leur appliquaient, les natures mortes d'Oudry, pas

même les fameux *Bois de cerf,* ne procèdent pas seulement d'une vision objective, nous dirions photographique, des objets et des manifestations de la nature. Elles laissent aussi filtrer un sentiment poétique d'une candeur et d'une intensité qui sont les marques des grands artistes. Dans l'histoire des arts, les grands décorateurs sont volontiers soupçonnés d'être insincères et superficiels. Leur séduction passe pour être calculée, leur lyrisme est renvoyé à une posture futile. On leur reproche de borner leur horizon à l'écume des choses, comme si la peinture – qui est par essence un *fard* comme le soutint par provocation le parti rubéniste pendant la *Querelle du coloris* - pouvait être autre chose. Aussi leur préfère-t-on d'ordinaire les artistes qui passent pour de profonds penseurs, ceux qui se seraient attachés à représenter l'immanence. Toujours l'embourbement dans le vieux dualisme platonicien. Les artistes comme Oudry délivrent pourtant un poignant message et qui pourrait se révéler d'une paradoxale profondeur, celui consistant à dire qu'il n'est rien au-delà des apparences ou pour parler comme Valéry que « ce qu'il y a de plus profond dans l'homme c'est la peau » (*L'idée fixe*).

Alexis Merle du Bourg.

- **17 mars 1686** Naissance à Paris de Jean-Baptiste Oudry, fils de Jacques Oudry (c. 1661-1720) peintre et marchand, membre éminent de l'Académie de St-Luc.

- **1704** Oudry aurait reçu une première formation, à Paris, auprès de Michel Serre, peintre des galères du roi à Marseille.

- **Vers 1705** Début d'une période d'apprentissage de 5 ans, environ, auprès de Nicolas de Largillierre.

- **1708** Oudry est reçu à l'Académie de St. Luc avec un *Saint Jérôme* (perdu).

- **Début des années 1710** En bon disciple de Largillierre, alors au sommet de sa renommée, Oudry qui s'est marié en 1710 avec Marie-Marguerite Froissé et qui subsiste difficilement, travaille comme portraitiste auprès de la bourgeoisie et de la petite aristocratie. Pressé par la nécessité, peut-être encouragé par son ancien maître, le jeune peintre commence à peindre des natures mortes (ainsi que des paysages et des vues urbaines ou des scènes de genre dans le goût de Watteau).

- **1717 (26 juin)** Oudry est agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture sur présentation d'une guirlande de légumes et d'une grande *Adoration des Mages* exécutée pour Saint-Martin-des-Champs (Villeneuve-Saint-Georges) qui demeure sa plus grande réalisation dans le domaine du tableau d'autel.

- **1719 (25 février)** Réception à l'Académie royale - comme peintre d'histoire - avec une allégorie : *L'Abondance avec ses attributs* (Versailles).

- **1722-23** Naissance de Jacques-Charles, le seul des enfants d'Oudry ayant exercé la profession de peintre.

- **1721/22-1725** Oudry, qui continue à œuvrer comme peintre de nature morte, commence à réaliser des scènes de chasse dans lesquelles il entreprend de rivaliser avec le meilleur spécialiste du temps, Alexandre-François Desportes, dont il s'écarte, cependant, par un souci de dramatisation sensible tant dans l'utilisation de la lumière que dans la disposition des protagonistes. Ces tableaux suscitent l'enthousiasme des spectateurs parisiens à « L'Exposition de la Jeunesse » présentée, chaque année, Place Dauphine (1722 et années suivantes). Oudry s'attire la protection de Louis Fagon (1680-1744), Intendant des Finances, et du marquis Henri-Camille de Beringhen (1693-1770), Premier Écuyer de roi, lequel joue un rôle de premier plan dans l'organisation des chasses de Louis XV. Oudry qui se voit attribuer un atelier puis un logement aux Tuileries (1723 et 1725) commence à recevoir des commandes d'un souverain passionné de chasse, réalisant notamment les portraits des chiens favoris de Louis XV. L'exécution de scènes de chasse pour le duc de Bourbon (Chantilly) - payées par la couronne - et la poursuite des portraits des chiens royaux le place désormais en concurrence directe avec Desportes dans le service du souverain.

- **1725** Oudry est l'artiste le mieux représenté au Salon (le seul à être organisé entre 1704 et 1737) avec 12 peintures.

- **1726 (10 mars)** L'artiste présente par ordre du roi – consécration – 26 de ses meilleures peintures dans les grands appartements de Versailles. Fagon obtient, en outre, pour l'artiste l'emploi de peintre de la Manufacture royale de tapisserie de Beauvais, ce qui marque une étape décisive dans sa carrière. Au cours de la décennie qui suit, Oudry conçoit un nombre considérable de cartons – dont aucun n'a survécu - inspirés par les comédies de Molière (4 pièces tissées après 1732), les *Métamorphoses* d'Ovide (8 pièces tissées à partir de 1734) et les *Fables* de La Fontaine (4 pièces tissées après 1736).

- **Janvier 1728** Début de l'exécution de l'impressionnant *Louis XV chassant le cerf dans la forêt de Saint-Germain* (Toulouse, Musée des Augustins) dont le succès lui attire probablement, en 1733, la commande de la série des 9 *Chasses royales* destinées à être tissées par les Gobelins. Les modèles (Château de Fontainebleau, Louvre) seront tissés à deux reprises sous la supervision de l'artiste lui-même qui produit sans doute à cette occasion la plus importante série de tentures inspirées par des sujets cynégétiques depuis les *Chasses de Maximilien* conçues par Bernard Van Orley deux siècles plus tôt.

- **1729-1734** Doté d'une formidable puissance de travail, Oudry, assailli de commandes, travaille parallèlement aux 275 dessins destinés à servir de modèles aux gravures illustrant une édition des *Fables* de La Fontaine (publ. A partir de 1755).

- **1732** Oudry reçoit ses premières commandes du duc de Mecklembourg-Schwerin qui constituera un ensemble hors pair d'œuvres de l'artiste, aujourd'hui en Allemagne, au musée de Schwerin (Staatliches Museum).

- **1734** Oudry est nommé directeur de la Manufacture royale de Beauvais (il confiera à François Boucher - qui s'avèrera être un remplaçant supérieurement doué - la réalisation de cartons). Le choix d'Oudry dont le jugement et la compétence font merveille se révèle heureux : son directorat correspond, sans doute, au moment le plus faste de l'histoire de la manufacture. En revanche, sa nomination lui aliénera une partie des ouvriers et des chefs d'atelier des Gobelins, l'institution rivale, lorsqu'il y œuvrera comme Inspecteur à partir de 1748. Les tensions entre Oudry et les liciers résultent aussi des exigences qu'il leur impose et qui reviennent à assujettir toujours plus l'art de la tapisserie aux modèles picturaux. Restreignant leurs marges d'interprétation, il les contraint ainsi au respect scrupuleux des cartons, traités comme des tableaux de chevalet.

- **1737** Après une longue interruption, la tradition du Salon annuel de l'Académie reprend. Oudry y expose, ce qu'il fera désormais avec régularité et avec un succès critique et public qui ne se démentira pas. L'expressivité de son art dans la représentation des animaux et le caractère illusionniste de ses natures mortes qui le feront volontiers qualifier de « magicien », font sensation.

- **1739 (4 juillet)** Élection d'Oudry au rang d'adjoint à professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Au cours de l'année, le comte Carl Gustaf Tessin, Ambassadeur du roi de Suède arrive en France. Amateur éclairé, il se liera avec le peintre à qui il achètera nombre d'œuvres de très grande qualité, tant pour son maître que pour lui-même.

- **1742** Au Salon, Oudry expose dix peintures dont le devant de cheminée appelé à devenir le *Tabouret de laque.*

- **1743** L'artiste devient professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

- **1744** Oudry reçoit un logement au Louvre.

- **Fin des années 1740** Oudry s'illustre comme décorateur des résidences royales : dessus-de-porte et panneaux décoratifs pour le cabinet du Dauphin à Versailles (1747).

- **1749 (7 juin)** Lecture à l'Académie de la première des deux conférences d'Oudry : « Réflexions sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns aux autres ».

- **1750** L'artiste fonde, à ses frais, une école de dessin gratuite à Beauvais.

- **1752 (2 décembre)** Lecture à l'Académie royale de la deuxième conférence d'Oudry : « Discours sur la pratique de la peinture et ses procédés principaux, ébaucher, peindre à fond, et retoucher ».

-**1753** Dernière participation d'Oudry au Salon avec 18 tableaux, cinq dessins et les premières planches gravées d'après ses illustrations des *Fables* de La Fontaine.

- **1754** Expiration du bail de l'artiste à la Manufacture de Beauvais. Oudry conserve son titre de directeur, mais perd la plupart de ses avantages financiers.
L'Artiste est victime d'une première crise d'apoplexie.

-**1755** Seconde crise qui le laisse diminué. Oudry meurt à Beauvais le 30 avril au matin ; La veille « il fut dans les ateliers à mesurer ses tableaux avec autant de présence d'esprit que s'il se fût bien porté ». Enterrement à Beauvais, église St-Thomas, paroisse de la manufacture.

JEAN-BAPTISTE OUDRY

GALERIE COATALEM
PARIS